

Breves apuntes históricos sobre la canción militante en México¹

Cássio Dalbem Barth
FaM-UNAM
cassiobarth@gmail.com

Este Manuscrito es parte de una tesis de maestría en andamiento en la Facultad de Música de la UNAM y su propósito ha sido contextualizar históricamente la escena actual de cantautores y trovadores en centros urbanos mexicanos. En los apartados que siguen, procuro mostrar como algunos segmentos de canción que mezclan identidades estéticas e políticas han sido determinantes para la configuración de la escena de la canción actual en México. Uso la noción de cohortes identitarios desarrollada por Turino (2008), para referirme a agrupaciones sociales que se forman a partir de hábitos compartidos que generan identidad en el mundo de la canción. Como el texto no está destinado a reflexionar sobre la canción militante, sino contextualizarla para el entendimiento de otro tópico, pido disculpas por la falta de una discusión en la parte final del texto, aunque creo dejar suficientes datos para que el lector pueda discutir sobre la canción militante al final de su lectura.

Los folcloristas y la nueva canción latinoamericana en México

La escena de la trova y canción de autor urbana (TCdA) en México tiene raíces en los movimientos de *canción militante* (Vila, 2014) vinculados a los movimientos folclóricos y de nueva canción locales y translocales en España y en sus excolonias americanas (principalmente Uruguay, Argentina y Chile) y caribeñas (Cuba), así como en el mundo anglosajón, más prominentes a partir de la mitad de la década de sesenta hasta los ochentas del siglo XX, un periodo de profundos cambios sociales en el mundo. Algunos agentes de estos movimientos, individuos que ejercieron o han ejercido, simultánea o separadamente, el papel de poetas/compositores/intérpretes, así como sus obras, se han vuelto parte no solo del canon de la escena contemporánea de trova y canción de autor en México, sino de la propia canción de países hispanohablantes.

Al seguir la obra de Velasco García (2004), “El canto de la tribu”, constatamos que en el Distrito Federal mexicano empezó a existir una cultura de bohemia musical políticamente vinculada con los movimientos sindicales, estudiantiles y partidos políticos que, desde finales de los años sesentas también tuvo que ver con la articulación con diversos movimientos folcloristas y de nueva canción

¹ Manuscrito no publicado, 2016.

latinoamericanos. Los contactos y actividades fueron motivados, en parte, por los encuentros de los actores locales en los circuitos internacionales, pero también por la llegada al país de artistas e intelectuales de izquierda exiliados o auto-exiliados provenientes principalmente de países que se encontraban bajo regímenes dictatoriales como Uruguay, Chile y Argentina, propiciando el surgimiento de una escena musical militante prolífica, local y transnacional al mismo tiempo.

Entre algunos de los músicos militantes más prominentes en esta situación, en el país, se encontraron artistas como los cantautores argentinos Facundo Cabral y Carlos Díaz “Caíto”, este último llegó a México en 1977 junto al también cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa; también el músico chileno Ángel Parra (hijo de Violeta Parra y hermano de Isabel Parra, exiliada en Francia), que también tuvo una peña en Coyoacán durante los años setentas. Desde la península ibérica, el músico catalán Joan Manuel Serrat estuvo exiliado en México en 1975 huyendo del régimen franquista. En ese momento el espacio primordial de conexión entre músicos, artistas e intelectuales militantes fueron las “peñas folclóricas” -lugares u ocasiones donde, de acuerdo con Joan Jara, se interpretaba “música tradicional en un ambiente informal, con el público sentado en torno a mesas” (1983, p.387).

Igualmente, la posición política mexicana de apoyo a la institucionalización de la revolución cubana de 1959 –fue uno de los pocos países que no cortó lazos diplomáticos con Cuba- también tuvo consecuencias culturales y diversos intercambios artísticos fueron posibles. Así, México, por su posición geoestratégica, por sus políticas migratorias y por su experiencia revolucionaria histórica, reunía las condiciones necesarias para ser un punto de encuentro de intelectuales y artistas de las izquierdas latinoamericanas durante los años setentas y ochentas. Como señala sintéticamente Madrid, “con su red de peñas, sus muchos sellos independientes y una audiencia cosmopolita constituida de personas de toda América Latina, México se volvió un gran centro del movimiento de la nueva canción” (2013, p. 112 traducción mía). Sobre esa época en México, el artista Silvio Rodríguez observa lo siguiente en una entrevista:

Entre lo que recuerdo está haber conocido a Eugenia León en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuando cantaba en un cuarteto que llamaba Víctor Jara. Junto a Noel Nicola hice una gira con el grupo argentino-mexicano Sanampay, integrado por Hebe Rosell, Naldo Labrín, Caíto, Delfor Sombra [todos argentinos residentes en México], y en el que también era vocalista [mexicana] Guadalupe Pineda. Por entonces Tania Libertad [peruana] se mudó a México. Compartíamos a menudo con la formidable Amparo Ochoa, con Óscar Chávez, René Villanueva y Los Folkloristas, el Negro Salvador Ojeda, Marcial Alejandro, Gabino Palomares, La Nopalera. México era un desfile. Muchos del Cono Sur estaban exiliados en este país

y no era raro coincidir con Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Parra o Nacha Guevara” (León, 2014, p. 7).

Muchos músicos de ese periodo pueden ser hoy desconocidos del público más joven y de los nuevos cantautores/trovadores de la escena contemporánea en México. Sin embargo, ellos han ayudado a constituir históricamente el campo musical que hoy estudiamos a través del fomento de sociabilidades con sus actuaciones y composiciones. También han sido los responsables de propagar mucho del canon musical que hoy es ejecutado en la escena translocal mexicana.

Acompañando diversos movimientos sociales, como los movimientos obreros y el movimiento estudiantil de 1968 en el país, Salvador “El negro” Ojeda (1931-2011), un enamorado de la rumba y de la revolución cubana, así como de las músicas tradicionales de México y Latinoamérica, fue una figura catalizadora para diversos músicos e agrupaciones militantes en la Ciudad de México –junto a René Villanueva (1933-2001), Rubén Ortiz (1933-), José Ávila y sus hermanos, empezó la agrupación Los Folkloristas en 1966, por ejemplo. Su café, en la Colonia del Valle, de 1962 a 1974 fue uno de los primeros puntos de encuentro de la canción militante en el Distrito Federal mexicano, seguidos por la peña de Los Folcloristas y la peña Tecuicanime, ambas fundadas en 1972, y algunas de las más importantes dentro de una escena en que las *peñas* folclóricas (“comerciales” o no) ganarían destaque.

Así como Salvador Ojeda y Los Folkloristas, también los compositores/intérpretes Judith Reyes (1924-1988), José de Molina (1938-1998), Tehua (1943-2014), Amparo Ochoa (1946-1994), Óscar Chávez (1935-) y Gabino Palomares (1950-) son algunos de los protagonistas de una generación de mexicanos de la canción militante que se dieron a conocer entre los sesentas y setentas dentro de una vertiente folclorista (Velasco García, 2004). Los músicos anteriormente citados, junto a otros tantos, solistas o en grupos, fueron responsables por difundir expresiones musicales “folclóricas” en la capital mexicana y demás urbes del país. La idea de “rescate” de las “raíces” siempre estuvo muy presente en el ámbito folclorista y es a partir de los años sesentas que en los repertorios de ese ámbito son incorporados fuertemente sonos (huapangos, sonos huastecos, sonos jarochos, etc.), valonas regionales, corridos, bolas surianas, canciones de la trova yucateca, etc., encasillados dentro de una identidad nacional “folclórica”. Como Madrid señaló, “en el nivel local, ese movimiento promovió la reevaluación de tradiciones musicales comunitarias cooptadas previamente por el estado en los bailes folclóricos, de los cuales el renacimiento del son jarocho es probablemente el más saliente y exitoso ejemplo” (2013, p. 112 traducción mía).

Muchos de los músicos de los que hablamos hasta el momento participaron activamente de esas organizaciones en los setentas y ochentas. Los adeptos de la

nueva canción y del folclorismo, políticamente motivados y articulados, actuaron y divulgaron expresiones musicales “del pueblo” provenientes de Sudamérica, principalmente aquellas expresiones andinas como el huayno, la cueca, la zamba y la chacarera, por ejemplo, expresiones asociadas a una identidad latinoamericanista que también estaba siendo construida en ese periodo. Es fácil entender la adopción de una identidad inclusiva y politizada como la “latinoamericana”, dada la cantidad de artistas e intelectuales (auto)exiliados sudamericanos que se encontraban en el país en ese entonces y eran parte de la escena urbana de la nueva canción en México.

Durante mi periodo de observación en la escena de TCdA en México, dos de los personajes simbólicos que surgieron en los setentas vinculados al folclorismo militante, Óscar Chávez y Gabino Palomares, continuaban activos. Pude ver a los dos actuando en eventos para públicos masivos, como en ferias estatales o conciertos en el Auditorio Nacional (Oscar Chávez actúa todos los años en el auditorio nacional hace más de una década). Palomares mantiene una peña propia en Ambos han observado que aún hoy sus canciones militantes cobran vigencia. Gabino Palomares afirmó recientemente en una entrevista que “la trova actualmente está metida en un rollo amoroso, pero en un rollo amoroso capitalista, egoísta” (Helguera Díaz, n.d.).

Velasco García (2004) señala que en los años setenta hubo un intento por parte de los artistas del movimiento que denomina alternativo -incluidos los músicos, mayormente vinculados al folclorismo y a la nueva canción- de organizarse en distintas frentes para producir y difundir con más efectividad sus trabajos y elaborar políticas culturales alternativas a las oficiales. Entre las organizaciones citadas por el investigador están el FARO Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), responsable por manejar foros importantes como la Casa del Lago y el Foro Isabelino; el Centro de Estudios del Folklore Latinoamericano (CEFOL), fundado en 1974, la Frente para la Libre Expresión de la Cultura (FLEC), fundado en 1975, La Unión, gestionada en la peña Tecuicanime (administrada por Anthar y Margarita López), en 1977. Ya en finales de los años setentas, del advenimiento de las dos ediciones del Encuentro de la Canción Política, realizados en 1977 en San Luis Potosí y en 1978 en Iztacalco (Ciudad de México)², surge la Liga Independiente

² Velasco García comenta que, en el encuentro de 1978, Guillermo Briseño (México D.F., 1945-) fue uno de los pocos rockeros presentes y que fue el vínculo que mantuvo “la conexión (...) entre el carácter subversivo, contestatario original del rock y las aspiraciones revolucionarias de la corriente musical folclórica y cantonovera”. (2004, p. 92)

de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR)³. Esas organizaciones y sus actores, que Velasco García ubica dentro del “movimiento de música alternativa”, sin duda fueron los principales responsables por la articulación, producción y difusión no solo de la canción, sino de un arte militante en México en los setentas y ochentas.

Las cohortes roqueras y el ansia cosmopolita

Pero no solo los folcloristas fueron los protagonistas de la escena alternativa contestataria. A partir de los años 1950, en los ambientes de músicaailable para adultos el rock ‘n’ roll empezaba a ocupar su lugar entre boleros, mambo, chachachá, empezaba a ser introducido en México, género que al final de esa misma década ya sería apropiado por la juventud de los centros urbanos mexicanos y que sería prohibido por el gobierno en la década de setenta (A. L. Madrid, 2013; Paredes Pacho & Blanc, 2010a). Autores como Menezes Bastos (1995) observan que el rock & roll y el jazz (y sus diálogos con otros géneros, agrego yo) ya empiezan a consolidarse entre los años 1930 y 1960 como el núcleo de la música popular que se universalizará en el occidente y en el planeta, dada su vinculación a la industria de entretenimiento y al *show business*. El rock & roll, originado de una mezcla de géneros de la black music como blues y rhythm and blues, además del góspel y de la música country, posteriormente se volvería “rock” (Paredes Pacho & Blanc, 2010b), un estilo internacional más amplio que incorporó distintas influencias y originó diferentes mundos musicales. Entre los muchos géneros/estilos ocasionados por el *rock*, el *folk rock*, caracterizado pela electrificación del repertorio de canciones de la generación del *folk revival* y del “protest song” marcado por la figura de Bob Dylan, tuvo una grande influencia en el mundo de la canción de autor, en la nueva trova cubana (Moore, 2003) y en la canción urbana mexicana (Oyarzabal, 2013) a partir de los setentas.⁴

³ Velasco García (2004, p.95) enlista los siguientes artistas pertenecientes a la LIMAR: “Solistas: Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Gerardo Tamez, Humberto Álvarez, Hugo Aspeitia, Juan Gutiérrez, Julio Solórzano, Judith Reyes, León Chávez Teixeira, Luis Urreta, Marcial Alejandro, Rafael Catana, Sergio Ramirez, Víctor Martínez, Eblem Macari, José Cruz Camargo. Duetos: Anthar y Margarita, Nora y Delia. Grupos Musicales: Ars Nova; Briseño, Hebe Carrasco y Flores; Contrastes; Duetto camionero y sus invitados; Jaranero; Los Nakos, Los Huincas, Los Folcloristas, Macehual, Nacimiento, La Nopalera, On’ta, Papalote, Seguimos lo mismo, Sanampay, TIICOM, Tribu de la Paz, Taller José Canica, Tepeu, Topilli, Urbano Pacheco, Un Viejo Amor, Víctor Jara, Viraje, Vientos para un Nuevo Día”, además de poetas, artistas plásticos y teatreros.

⁴ Eblen Macary comenta lo siguiente sobre la influencia de Bob Dylan en el movimiento rupestre en los años sesenta: “Rupestres son resultado de un encuentro entre gente que salía de las peñas, gente que le gustaba Bob Dylan; a mí que me gustaban otras cosas, pero que no sabíamos dónde meternos. (...)Pero en esa época teníamos esa necesidad, y este movimiento era como entre folklóricos, bobbydylanes y músicos gringos. Ese era el Movimiento Rupestre (Oyarzabal, 2013, p. 38).

En su primera fase, en los cincuentas, las canciones del rock & roll eran destinadas a jóvenes de clases altas y medias. En su mayoría eran covers en español que esterilizaban los valores de la contracultura estadounidense en sus traducciones en español para que pudieran pasar por la censura nacionalista hegemónica del gobierno mexicano (A. L. Madrid, 2013, p. 108). Como observan Paredes Pacho y Blanc, el rock & roll mexicano de la “época de oro”, “de idiosincrasia burguesa, inocentón, sin compromisos ideológicos, juvenil y generalmente capitalino se dio entre 1960 y 1963” (2010b, p. 402), fue marcado en México por cuestiones de identidad de género y del uso del cuerpo (al contrario del choque racial que provocó el género en Estados Unidos). “La moda y los ritmos novedosos de las guitarras eléctricas proponían un estilo donde el cuerpo pasó a ser el campo de confrontación entre el México patriarcal y el moderno”(2010b, p. 403).

La manutención de un espíritu rebelde en la cultura roquera se dio a través de una segunda generación de roqueros: La Onda Chicana. Esta fue compuesta de músicos y grupos provenientes del norte del país⁵, cantando composiciones propias en inglés –en ese momento la lengua considerada más auténtica del género que el español, considerado “naco”- y bajo la influencia de The Beatles y The Rolling Stones, entre otros. Su música fue entendida como una afronta al nacionalismo, el mismo nacionalismo utilizado por el gobierno para justificar la represión y el asesinato de estudiantes en octubre de 1968 (A. L. Madrid, 2013, p. 109). En 1971 aconteció el Primer Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, en Valle de Bravo, una imitación tardía de Woodstock (1969). Inicialmente programado para jóvenes de clase media, tuvo una presencia masiva de jóvenes de diversos estratos sociales. El festival determinó el futuro subterráneo y alternativo del rock en México durante los años setenta: el jipismo, la indisciplina, los excesos del cuerpo joven y su descaso con el nacionalismo no podían ser tolerados por el estado, que reprimió todas las expresiones asociadas al rock. A partir de Avándaro los permisos gubernamentales para conciertos pasaron a ser muy difíciles. El género fue mandado literalmente al *underground* y los *hoyos funky*⁶ pasaron a ser el lugar de las tocaditas que en general “privilegiaban el rhythm and blues, el hard rock y eventualmente un tipo de música punk/metal/dark style” (Madrid, 2013, p. 111).

⁵ Paredes Pacho y Blanc (2010) citan, entre otros, al guitarrista tijuanoense Javier Bátiz; el vocalista Benny Ibarra, Los Rockin' Devils, Los Tijuana Five, Los Dug Dugs, etc.

⁶ Término acuñado por el escritor Parménides García Saldaña para designar los lugares alternativos en que se organizaban las tocaditas en los años setenta.

Las fricciones entre folcloristas y roqueros no tardaron en aparecer en México, tal vez como una micro representación de la Guerra Fría que polarizó el mundo hasta 1989. Muchos folcloristas buscaban construir una identidad musical politizada basada en el “rescate” y valorización de tradiciones locales vinculadas al nacionalismo mexicano mientras se vinculaban a un ideal de pertenencia identitaria cosmopolita latinoamericanista anticolonialista, lo que chocaba frontalmente con los valores y actitudes de una generación de roqueros que también buscaban una pertenencia cosmopolita junto al rock anglosajón (“la música del enemigo”) y que encontraban la transgresión a los valores nacionalistas, patriarcales y conservadores desde otro ángulo. El comentario del rupestre Eblen Macary sobre los rockeros muestra como eran vistos los roqueros en principios de los setentas: “yo estuve en Avándaro y conocí de cerca a la Tinta Blanca, Peace & Love, El Ritual. Su rollo no de propuesta, sino de protesta. Era jipioso, eran pachecos; pero a la hora de la cosa política eran muy pro-gringos, muy establecidos. (...)”⁷ (Oyarzabal, 2013).

Con la propagación del rock (y del blues) en los centros urbanos y su apropiación local en lenguas vernáculas, la canción militante tendría otro marco desde donde enunciarse a partir de finales de los setentas. Figuras vinculadas al rock/blues como Guillermo Briseño (1945-) y el pintor y cantautor León Chávez Teixeira (1936-) hicieron el puente militante entre el rock y los folcloristas en los setentas y han sido muy importantes para el mundo de la canción mexicana. Briseño continúa activo y se presenta en foros más vinculados al jazz y al blues, Teixeira vive fuera del país y, cuando viene a México, participa ocasionalmente de la escena de TCdA en foros alternativos como el Foro Alicia o el Foro Coyoacanense con sus cohortes⁸ de la “otra canción”, como la denomina Francisco Barrios “El Mastuerzo” (Tulancingo, Hidalgo, 1955), refiriéndose a la canción dedicada a los movimientos populares y a las causas sociales. Barrios ha sido una figura importante de la canción de autor en

⁷ En un blog sobre rock mexicano aparece un comentario interesante, mostrando la racha entre folcloristas y rockeros: “Son célebres las rabietas y zancadillas de Jorge Saldaña y otros integrantes de Los Folkloristas, por poner un ejemplo. Afortunadamente, y a diferencia del primero, pronto varios trovadores cambiaron de parecer, e incluso se apoyaron en el mayor dominio instrumental y técnico de los rockeros (...), o al revés, participaron como invitados en grabaciones y proyectos rockeros (como Pepe Ávila de Los Folkloristas en El Tlalocman de Botellita de jerez, o Ángel Díaz Macondo con León Chávez Teixeira)” (“Canción del Maleante,” 2011). Más recientemente, en 2015, hemos visto a Óscar Chávez actuando con el grupo Panteón Rococó, lo que muestra como las cohortes políticas pueden rebasar las relaciones sociales tejidas a partir de los géneros musicales.

⁸ En 2010 diversos cantautores y bandas grabaron un tributo al músico, “La Chava de la Martín Carrera: León Chávez Teixeira” (Fonarte Latina, 2010). Entre roqueros y rupestres están presentes músicos como Gerardo Enciso, Rafael Catana, Nina Galindo, Guillermo Briseño, David Aguilar, Mauricio Díaz, Fernando Medina “Ictus” y Francisco Barrios. El propio Oscar Chávez junto al Trio Los Morales también participa de la grabación.

México vinculada a las causas políticas y sociales. Él entra en la escena de la música militante en los setentas como baterista junto al grupo musical satírico “Los Nakos” (1968-)⁹ y durante los ochentas participa del grupo de rock Botellita de Jerez¹⁰. En este periodo el rock empezaría a salir del subterráneo (Paredes Pacho y Blanc, 2010) con nuevas redes de distribución alternativas y circuitos de concierto, principalmente en Ciudad de México, Guadalajara y Tijuana (Madrid, 2013, p. 116).

1.3.2.3 Ser rupestre como estrategia de sobrevivencia: entre Bob Dylan y Silvio Rodríguez

En los primeros años de los ochenta, en la Ciudad de México, surgieron algunas alternativas a las peñas folclóricas y a otros foros que admitían solamente música de concierto, como el Foro Tlalpan, al sur del DF, del videasta Sergio García, y el Foro del Dinosaurio, en el Tianguis Cultural del Chopo, perteneciente al Museo del Chopo, administrado por la UNAM, lugares que fueron apoderado por un grupo de músicos y poetas que, conforme Paredes Pacho y Blanc llevaría elementos líricos y musicales heredados de los movimientos de nueva canción (en especial de la nueva trova) hacia un terreno considerado roquero, “con un sonido cercano al *blues* y del *rythm and blues*” (2010, p.418): los músicos del movimiento rupestre. El Foro Tlalpan, principalmente entre 1981 y 1983, sirvió como punto de encuentro de músicos de diversas corrientes y fue el antecesor del movimiento rupestre, como registra Alejandro de la Garza:

Estaban de base Roberto González, Emilia Almazán, José Cruz, Jorge Luis *El Cox* Gaitán [violinista], Cecilia Toussaint y *Maru* Enríquez. Entre 1981 y 1982 el Foro funcionó muy bien y reunió a muchísimos de los músicos que luego cobrarían importancia, como Rafael Catana o Rodrigo González, en ciclos diversos como ‘Sólo los viernes vienes’ (Silva, 2013a, p. 10).

Ese grupo de cohortes se posicionó de manera ambigua entre los folcloristas/nuevocancionistas y los rockeros. El personaje musical reivindicado por

⁹ Los Nakos es un grupo que se conformó en 1968, durante el movimiento estudiantil, originalmente con los universitarios de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Ismael Colmenares, José Martínez, José Ramón Castillo y Armando Vélez. El grupo, desde su fundación hasta hoy, siempre ha estado vinculado a las cohortes de la canción militante y su propuesta ha sido fundamentalmente la sátira política. Francisco Barrios permanece como baterista del grupo de 1976 a 1984, cuando entra a Botellita de Jerez.

¹⁰ Botellita de Jerez, conformado por Sergio Arau, Armando Vega Gil y Francisco Barrios, fue un grupo que, de acuerdo con Paredes Pacho y Blanc, nativizó “el sonido y la paramusicalidad rockera” e “ironizó estilísticamente la nueva canción (de donde algunos de sus miembros provenían), además del heavy metal y el rock and roll” (2010, p. 421)

los rupestres, que llegó a más cercano al rock *folk* de un Bob Dylan, está dentro de este espíritu de los tiempos (*Zeitgeist*), absorto por la universalización del pop/rock. El uso de la armónica (Jaime López, Rodrigo González) mientras cantaban y tocaban la guitarra (eléctrica o acústica) ejemplifica bien ese personaje musical, que al mismo tiempo en que buscaba incorporarse a una formación cultural cosmopolita, incorporaba elementos musicales de tradiciones locales y letras que retrataban problemas y situaciones cotidianas y urbanas. Paredes Pacho y Blanc, citando a Álvaro Estrada, consideran que los rupestres fueron responsables por un giro en la calidad de las letras de la canción en español, “construyeron verdaderas historias utilizando alburas y juegos de palabras, giros citadinos y de la frontera norte, para integrarse a una realidad ‘chilanga’” (2010, p.419).

Una figura emblemática del movimiento fue “Rockdrigo” González (1950-1985), fallecido en el terremoto de 1985, que llegó al D.F. tocando en un dueto con otro tamaulipeco, Gonzalo Rodríguez. Los dos interpretaban canciones de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, además de sus propias composiciones. González, al salir del dueto, asumió el personaje musical “bobbylanesco” solista y fue el catalizador del movimiento rupestre. Jorge Pantoja, subdirector del Museo del Chopo, observa que en 1984 González “se apodera” del Museo del Chopo: “Llegaba sin previa cita, no sólo a mi oficina del museo sino también a mi casa, que estaba a dos calles de ahí. Se sabía vender, era convincente; de pronto mi programación olía al *Profeta del Nopal* y a los Rupestres” (Pantoja, 2013, p. 115). Rodrigo fue el autor del “manifiesto” del movimiento en 1984. El Manifiesto Rupestre, en tono de broma, criticaba la falta de condiciones financieras de los músicos para acceder a los recursos tecnológicos, lo que obligaba a los músicos a utilizar la “guitarra limpia”¹¹, mientras dejaba claro su posición indeterminada entre roqueros y trovadores:

Los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla [no hacen escándalo] como acostumbran los no rupestres pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en

¹¹ “Se trata solamente de un membrete que se cuelgan todos aquellos que no están muy guapos, ni tienen voz de tenor, ni componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de sinters y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente” (González citado en Pantoja, 2013b, p. 118)

un examen final del conservatorio (González citado en Pantoja, 2013, p. 118).

Más allá del tono de broma, el manifiesto expone lo que Rafael Catana asume como una “estrategia para estar vivos”: (...) a veces uno tiene que hacer los ambientes y realizar diferentes cosas en diferentes momentos de la vida. Una de ellas es el poder estar en el rock y también en la canción de autor o, en aquellos tiempos, en el canto nuevo; aunque de pronto no estábamos en ninguno (Silva, 2013b, p. 56). Al mismo tiempo en que reivindicaban el personaje musical del cantautor que compone e interpreta sus propias canciones de manera sencilla, reivindicaban cierta libertad de circulación y también de pensamiento político: la revolución y las ideologías de izquierda empezaban a ser contestadas y los rupestres intentaban construir un tercer espacio en el mundo de la canción:

En ese sentido nosotros ni íbamos a ser cantantes de la televisión y tampoco íbamos a ser los cantantes de la Revolución, ni de la “revolución” del PRI ni de la “revolución” de la izquierda. ¿Por qué? porque los cantantes de la Revolución ya estaban y la gente los escogió: son Silvio Rodríguez, Gabino Palomares, Amparo Ochoa... Pero también sabemos que esta es una revolución derrotada y ahí es donde viene el cuestionamiento sobre qué hacemos en el Movimiento Rupestre. ¿Qué somos? ¿Le cantamos a una revolución derrotada, hacemos canciones existencialistas o simplemente la estamos pasando poca madre? Quién sabe... (Catana citado en Silva, 2013, p. 55).

Algunos de los reconocidos “rupestres”, además de Rodrigo González, fueron Jaime López, Roberto Ponce, Rafael Catana, Roberto González, Eblen Macari, Fausto Arrelín, Emilia Almazán y Nina Galindo. Marcial Alejandro también estuvo en contacto con el colectivo y participó del 2º, aunque no he encontrado evidencia de su autoidentificación como “rupestre”. En el libro “Rupestres”, organizado por Pantoja y citado exhaustivamente en este manuscrito, también son mencionados como parte del movimiento, Armando Rosas, Carlos Arellano, Luis Alvarez “e/ Haragán”, Armando Palomas, Arturo Meza e Iván Rosas. (Chelico, 2013). Vale observar que algunos cohortes rupestres han participado de acciones y de movimientos políticos de la canción en los años ochentas (como Rafael Catana, Jaime López, Nina Galindo, etc.), aunque sus actuaciones no necesariamente tuvieran un propósito político.

Me llamó la atención que durante mi trabajo de campo entre 2012 y 2014, algunos de los músicos de la generación de los ochentas continúan proclamando la vigencia –y luego la identidad- del movimiento (Rivera, 2013). La ambigüedad del manifiesto

rupestre, que proclamaba pertenecer tanto al rock como a la nueva canción (hoy la escena de la trova y canción de autor) parece continuar vigentes. En términos ideoestéticos, los rupestres se interpusieron como una alternativa a la “guerra fría” de roqueros y folcloristas/nuevocancionistas, adoptando el cosmopolitismo de los primeros pero sin abandonar la postura política heredada de la nueva canción. El surgimiento de los rupestres explicitó el principio de la fragmentación de las posturas estéticas y políticas en los ochentas en el mundo de la canción mexicana. Fusionando estilos y cuestionando la ideología revolucionaria, adoptaron la persona musical del *trovanrolero*. algunos miembros de ese grupo de cohortes continúa actuando tanto en la escena roquera como en la escena de la TCdA defeña¹², aunque obviamente no se limiten a ellas.

1.3.2.4 Las transformaciones del canto nuevo en los años ochentas y el abandono de la canción panfletaria

Así como los rupestres abandonaron el panfleto y fusionaron sus canciones más hacia el ámbito rockero mexicano, fue perceptible también el surgimiento de cambios ideoestéticos a partir de fines de los setentas en los jóvenes influenciados por la canción militante vinculada a la nueva canción y a los folcloristas. Madrid señala esta movida¹³ como el “canto nuevo”, la versión mexicana de la nueva canción, cuando bajo la influencia de la nueva trova cubana, a partir de los años ochentas, “(...) las peñas empezaron gradualmente a reducir los cantantes folclóricos de sus programas y aumentando la presentación de cantautores. El musicólogo señala que los cantautores “prefirieron un estilo de guitarra más moderno, armonías complejas, giros melódicos no convencionales y más originales y sofisticadas” (2013, p. 115 traducción mía). Como ejemplo de músicos, cita al dueto Mexicanto, a Marcial Alejandro (México D.F., 1955-2009) y a Pepe Elorza (Chiapas, 1952-) además de las cantantes Guadalupe Pineda y Eugenia

¹² Carlos Arellano, en una entrevista reciente, observó: “¿Sabes qué es lo que pasa con este rollo de la trova?, que de repente la trova se convirtió como en una “modita” no tan sólo en Puebla, sino en el país, con mucho “jale” entre los jóvenes y entonces, para mi fortuna, o sea no fue algo buscado, a mí me invita la gente que hace rock y también me invita la gente que hace trova. Todo esto tiene que ver porque desde el lado de la trova como que escogen o les gustan mis lados más melosos, o sea, baladitas. Por el otro lado está un sector de gente que hace rock urbano, rock más acústico y que en algún momento se le llamó rock rupestre por Rockdrigo González, quienes me invitan. (Rosas, 2014)

¹³ Madrid utiliza Peter Manuel (1988, p. 71) también argumenta que en Chile el “canto nuevo” fue una forma oblicua y tenue de la nueva canción, con textos más sutiles y dotados de nuevas imágenes poéticas. Sin embargo, en México el término “canto nuevo” es utilizado como sinónimo de “nueva canción”, sin rasgos estilísticos diferenciadores.

León.

Velasco García también observa la existencia de esa transformación, pero utiliza el término “canto nuevo” como sinónimo de “nueva canción” y señala que “el canto nuevo más que tratarse de un nuevo género musical, se refiere entonces a una actitud diferente del artista” (2004, p.82). El autor señala que hay una vertiente que “(...) en el plano musical presenta todavía la influencia de la nueva canción chilena y argentina”, y que “(...) sin abandonar las raíces folclóricas mexicanas, se acerca ahora hacia la naciente nueva trova cubana, así como hacia la música brasileña, afroantillana, blues, rock y jazz” (2004, p. 126). Igualmente, hubo un cambio de perspectiva política. Esa actitud de fusionar géneros y estilos ha sido adoptada hasta la contemporaneidad por muchos cantautores y grupos que han sido importantes en la conformación de la escena de TCdA actual.

Conforme Velasco García (2004) tras la disolución de la LIMAR, en 1979, y con la realización del Primer Festival de Nuevo Canto Latinoamericano, en 1982¹⁴, se conforma el Comité Mexicano de la Nueva Canción, que tiene la finalidad de articular políticamente organizaciones sociales, sindicatos y artistas, aún dentro del marco de la guerra fría. El Comité, que tuvo en sus filas músicos de diversos géneros y estilos musicales, fue responsable por organizar festivales, mesas de discusión y acciones colectivas de solidaridad a causas sociales durante los años ochentas, así como articular organizaciones culturales y asociaciones civiles, entre otras actividades. Velasco García señala que el Comité perdió fuerza y se desarticuló en el final de la década de ochenta, junto a la caída del bloque soviético en 1989 y la crisis del socialismo. Aún en 1985, como consecuencia del sismo devastador que dejó miles de muertos y heridos en la Ciudad de México, se dio el nacimiento de la sociedad civil mexicana. Entre las acciones de la población para ayudar a los damnificados, fue creada la Unión de Vecinos y Damnificados (UVyD). Conforme Velasco García (2004, p.106), se conformó un comité cultural responsable por convocar artistas de diferentes áreas para realizar eventos gratuitos en apoyo a los damnificados; los músicos participaron de por lo menos siete encuentros callejeros, de 1987 a 1994.

A partir del final del periodo de la guerra fría y con la desestructuración del bloque socialista del Este Europeu y la crisis de los años noventa en Cuba, los discursos

¹⁴ Conforme Velasco García (2004, p.97) el encuentro, realizado en abril de 1982, estuvieron presentes importantes musicólogos, críticos, y músicos vinculados a los movimientos de nueva canción latinoamericanistas. Entre ellos, los cubanos Noel Nicola (el esteta-mor de la nueva trova) y Argeliers León, el chileno Eduardo Carrasco (fundador del grupo Quilapayún), el cantautor venezolano Alí Primera y los mexicanos René Villanueva (de Los Folkloristas), Jorge Sufresa y Alain Derbez, entre otros.

revolucionarios y de justicia social empiezan progresivamente a dar lugar a canciones con narrativas menos politizadas. Aún en Cuba es difícil mantener una voz al mismo tiempo amorosa y revolucionaria. En los años noventa el levantamiento zapatista de 1994 alza nuevos rumbos a los músicos que se identifican con causas populares. “Con división política y sin nombre” es el nombre de un álbum colectivo de roleros, que hace una parodia de un mapamundi enseñado en las escuelas denominado “planisferio con división política y sin nombres”. El álbum, lanzado en 1998, surgió durante uno de los encuentros nacionales de roleros de México, un encuentro que tuvo ediciones en 1996, 1997, 1998, y refleja la fragmentación sobre la visión política de los músicos de la escena.

En mi trabajo de campo, en 2014, observé que muchos cantautores/trovadores con los que he tenido contacto, aunque no demuestren en sus actuaciones una faceta política, se posicionan en los bastidores como “de izquierda”. Cantautores como El Mastuerzo y Chema Rodríguez, además de músicos de otra generación como Oscar Chávez y Gabino Palomares, son algunos de los pocos músicos que se mobilizan en letras y discursos en el escenario alrededor de una actuación política. Eso nos lleva a entender la posición militante como una posición identitaria creadora de cohortes, una posición que marca fronteras entre los trovadores/cantautores contemporáneos y puede rebasar los géneros cuando se trata de la enunciación de una posición política a través de la canción.

Referencias Bibliográficas

- Canción del Maleante. (2011, octubre 3). Recuperado el 27 de julio de 2015, a partir de <http://pinguinoelemental.blogspot.mx/2011/03/cancion-del-maleante.html>
- Chelico, J. H. (2013). Armando Rosas, Carlos Arellano, El Haragán, Armando Palomas, Gerardo Enciso, Arturo Meza e Iván Rosas. En J. Pantoja (Ed.), *Rupestre, el libro*. (pp. 124–153). Ediciones Imposible.
- Helguera Díaz, E. (s/f). *Gabino Palomares*. Recuperado a partir de <http://imryt.org/radio/generacion-acustica/gabino-palomares>
- León, F. (2014, marzo 1). Soñar con imposibles es posible; ignoro si aferrarse tenga sentido. *La Jornada*, p. 7.
- Madrid, A. (2013). *Music in Mexico: experiencing music, expressing culture* (1st ed). Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Manuel, P. (1988). *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford University Press.

- Moore, R. D. (2003). Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95. *Ethnomusicology*, 47(1), 1. <https://doi.org/10.2307/852510>
- Oyarzabal, R. de. (2013). Eblen Macari, un producto del mestizaje. En J. Pantoja (Ed.), *Rupestre, el libro*. (pp. 32–49). Ediciones Imposible.
- Pantoja, J. (2013a). Rodrigo González. 1985, el año en que ocurrió todo. En J. Pantoja (Ed.), *Rupestre, el libro*. (pp. 112–123). Ediciones Imposible.
- Pantoja, J. (Ed.). (2013b). *Rupestre, el libro*. Ediciones Imposible.
- Paredes Pacho, J. L., & Blanc, E. (2010a). Rock Mexicano, breve recuento del siglo XX. En A. Tello (Ed.), *La música en México: panorama del siglo XX* (1a ed). México, D.F: Fondo de Cultura Económica : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Paredes Pacho, J. L., & Blanc, E. (2010b). Rock mexicano, breve recuento del siglo XX. En A. Tello (Ed.), *La música en México: panorama del siglo XX* (1a ed, pp. 395–485). México, D.F: Fondo de Cultura Económica : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rivera, N. (2013, marzo 22). El movimiento musical Rupestre sigue vigente. Recuperado el 6 de septiembre de 2015, a partir de <http://www.proceso.com.mx/336930/2013/03/22/el-movimiento-musical-rupestre-sigue-vigente/d>
- Rosas, Xavier. (2014, febrero 12). Carlos Arellano: las pasiones de un músico para “sacar el día”. Recuperado el 6 de septiembre de 2015, a partir de <http://ladobe.com.mx/2014/02/carlos-arellano-las-pasiones-de-un-musico-para-%E2%80%9Csacar-el-dia%E2%80%9D/>
- Silva, R. (2013a). Breve historia pre-Rupestre: Alejandro de la Garza. En J. Pantoja (Ed.), *Rupestre, el libro*. (pp. 8–15). Ediciones Imposible.
- Silva, R. (2013b). Rafael Catana: Un gato de corazón púrpura. En J. Pantoja (Ed.), *Rupestre, el libro*. (pp. 32–49). Ediciones Imposible.
- Velasco García, J. H. (2004). *El Canto de la tribu: un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México* (1. ed). México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.

Vila, P. (Ed.). (2014). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lexington Books.